

---

TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO

---

REFLEXIONS SOBRE LA  
CATEGORITZACIÓ DEL  
*CANÇONER SATÍRICH VALENCIÀ*  
DE MIQUEL I PLANAS\*

---

1. Encara que són prou coneguts, convé repassar una sèrie de fets que influïren en la gènesi i configuració de l'aplec objecte d'aquest estudi. El 1911 Ramon Miquel i Planas edità el *Cançoner satírich valencià*, tot aprofitant aleshores el nom (*Cancionero valenciano*) que el bibliòfil Salvà atorgà, quaranta anys abans, a un volum factici d'obres que encapçalava l'*Espill* de Jaume Roig. En aquest volum, a més de la composició de Roig, hi havia la *Disputa de viudes i donzelles*, *Lo procés de les olives*, *Lo somni de Joan Joan* i *La brama dels llauradors*. En realitat, Salvà hi aplegà el contingut de dues edicions de 1561: una, amb l'obra de Roig i la *Disputa*; i una altra, amb les altres tres composicions. L'element comú a totes elles era que es tractava de versos dels autors dels quals calia situar a la València de la segona meitat del segle xv: Bernat Fenollar, Jaume Gassull, Joan Moreno, Narcís Vinyoles... Finalment, Miquel i Planas arrodoní la seua pròpia edició amb l'eliminació de l'*Espill* i l'addició de set obres més que no figuraven en la descripció del cançoner que posseïa el llibreter: l'*Obra feta per als vells*, de Joan Moreno, i l'anònim *Col·loqui de dames* (ambdues incloses al manuscrit *Jardinet d'orats*) i, ja del segle xvi, dos *Consells* d'Andreu Martí Pineda i tres peces poètiques de Valeri Fuster.<sup>1</sup> L'editor modern hi introduí aleshores l'adjectiu *satíric*, la qual cosa fa suposar que apreciava una sèrie de característiques internes comunes a les obres, més enllà de la valencianitat dels autors i de la formulació en vers. Una d'elles, inqüestionable en una primera lectura, la utilització de la realitat com a

\* Aquest article s'inscriu dins del projecte d'investigació PB 98-1193-C03-03 del Ministeri d'Educació i Ciència. Alguns dels seus apartats foren parcialment exposats durant el *Simposi Internacional sobre la Sàtira i l'Humor a la Literatura Medieval* (València, 1999) i formen part d'una investigació en curs.

(1) Seguiu el procés a Martínez-Micó 1992:5-6.

matèria literària primera –i no cap element màgic o fantàstic– i l'ús gairebé obsessiu de la temàtica burlesca i sexual.

2. Una vegada definit el camp literari del nostre interès, certament arbitrari des del seu propi naixement (per què aquestes composicions, i no altres d'igualment valencianes i en vers, des de l'*Espill* a la *Carajicomedia*?), em sembla d'absoluta justícia remarcar ben expressament unes quantes qüestions prèvies. Primerament, que hi ha algunes obres que no participen de la complexitat conceptual de les altres, encara que sí, en major o menor mesura, de l'obsenitat i de la temàtica sexual; caldria incloure-hi les composicions breus de Valeri Fuster (que esdevenen un clar divertimento sense cap desenvolupament narratiu), els *Consells* d'Andreu Martí Pineda (ben sovint a mig camí entre el joc d'implícits amb el lector masculí i el recurs moralitzador en forma de consells i de reflexions), i fins i tot l'*Obra feta per als vells* (on Joan Moreno critica el desig sexual dels vells). A més a més, cree que les obres de Fuster i de Pineda no han estat degudament caracteritzades. De fet, els *Consells* no són altra cosa que un producte de l'anomenada literatura de matrimoni, que tingué una forta difusió durant els segles xv-xvi (augmentat decididament per la impremta, cal dir-ho), sols que amb un llenguatge català assequible per a aquest tipus de versos profans i poc elevats en la València de la cort de Germana de Foix (vegeu Martínez Romero 2001). Per la seua banda, les recurrències de Fuster caldria entendre-les, si més no, en l'àmbit de la literatura populista i tradicional del sis-cents difosa en plecs solts. No són aquestes, sinó altres, les que cal caracteritzar, amb precisió, com a literatura de versos categoritzades: *La brama dels llauradors* s'ha de llegir com una rèplica literària, i no com una defensa seriosa de determinat tipus de llenguatge –i amb aquest caràcter polèmic sintonitza amb altres versos del *Cançonet*–, i per tant no té res a veure amb la temàtica sexual que, en principi, sembla ser el motor essencial de la hipotètica «sàtira» del volum de Miquel i Planas. En definitiva, allò que es ventila a *La brama dels llauradors* és una disputa més entre escriptors; l'únic que canvia, al capdavant, és el tema de discussió, que ací és el llenguatge. Suposar que Gassull defensava autènticament el llenguatge dels pagesos, mentre que Fenollar l'atacava, significaria tant com acceptar que les posicions dels escriptors que participen en els debats literaris són realment les vertaderes (Martínez-Micó 1992: 9). Pensar que *La brama* és bàsicament i sobretot una aportació decisiva a l'estudi de les apreciacions lingüístiques i, per tant, a la història de la llengua catalana significa equivocar-se a l'hora de tipificar i d'interpretar l'obra. Només en segon terme en podem extreure notícies sociolingüístiques i lèxiques. El llenguatge té una funció utilitarista, com potser també l'esquema propi de revolta en temps de crisi que subjau a sota de l'esquema de l'acció narrada o el marc, el temps de pesta –amb més que possibles ressons boccaccians–, que li serveix de punt de partida (Martínez Romero 1995).

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Amb aquests peròs indicats, hauríem de basar, doncs, l'estudi de la sàtira (o de la broma, o dels elements còmics i/o paròdics) del *Cançoner* factici de Miquel i Planas fonamentalment en els debats del *Procés de les olives* i la *Disputa de viudes i donzelles* (que, altrament, no introdueixen cap gran innovació literària, ni temàtica ni estilística) i en les novetats narratològiques que hi aporten *Lo somni de Joan Joan* i el *Col·loqui de dames*. La resta, per bé que participa de la vessant lúdica que corre a la segona meitat del xv i, si més no, durant el xvi, no admet increïbles desenvolupaments interpretatius. Quede clar, tanmateix, que en sentit estricte hem de parlar de cadascuna de les obres individualitzades, i no d'una part d'un grup de composicions que un editor interessat decidí de publicar en un volum al començament del segle xx.

3. La definició usual de sàtira indica que es tracta d'una composició en la qual els vicis, injustícies i qualsevol desviació reben un tractament que permet al destinatari de menystenir-los o de criticar-los. La influència mitjançant l'entreteniment és allò que busca la sàtira, i ho transmet per les vies i mitjans més diversos. Ara bé, en considerar l'efecte possible sobre la destinació i l'hostilitat i/o el menyspreu previsible de l'emissor, la tipificació d'aquest tipus de composicions va per camins difícilment objectivables, més encara quan el judici moral no és explícit o quan hi és d'una manera massa tòpica. Amb tot, si admetem com a ingredient fonamental de la sàtira el caràcter de denúncia de referents extratextuals mitjançant la crítica, el resultat no pot ser més que una crítica, i no pas una crítica que no hi manca alguna dosi d'aquest element.<sup>2</sup> De fet, ja fa anys que Joan Fuster va comentar que el propòsit moralitzador d'aquests versos era més una excusa que no una finalitat. Hi estic d'acord: la proposta literària dels nostres escriptors ni pot ni vol prescindir d'un optimisme vital i ideològic poc procliu a la crítica directa i agressiva que caracteritza la sàtira més modèlica. Comicitat, burla i una crítica en la major part dels casos inofensiva semblen anar de bracet. Amb tot i això, les dues obres en principi i des d'aquesta perspectiva potencialment més significatives, el *Col·loqui de dames* i *Lo somni de Joan Joan*, utilitzen tant elements satírics com paròdics dins de límits literaris i d'un exercici volgutament equívoc. Que no puguem definir-les com a *satíriques* no significa de cap manera que no hi haja cap *característica satírica*. Comprovem-ho. Una de les tècniques satíriques –i, en general, de la comèdia– més sovintejades és la de la reducció dels personatges i de les accions a purs arquetips. A més a més, la degradació i el menysteniment de la «víctima» a través de l'argument, el llenguatge o l'estil (Hodgart 1969: 115).<sup>3</sup> Tot això es pot veure perfectament en *Lo somni de Joan Joan*, amb el famós ús del *vós*, inadequat i poc natural en la boca d'una contertuliana, i amb el retrat dels personatges femenins en un instant poc favorable per a transmetre al lector una

(2) De moment, i abans d'introduir-nos en un examen més detingut de la qüestió, podem quedar-nos «amb la idea que les obres del *Cançoner* mostren premeditadament una crítica si és vol inofensiva, jocosa, per la seua pròpia formulació literària: la sàtira és a les envistes, la crítica a les palpenes. En tot cas aquesta crítica no té mai intenció social, i això la desvincula de la literatura de classe, de la literatura política. La realitat, la seua pròpia realitat, és el camp d'on es nodreix el poeta [...]; hom no intenta agafar la realitat quotidiana com a eina de combat [...], sinó com a deport amable, encara que, òbviament, els seus interessos i els seus pensaments s'hi manifesten» (Martínez-Micó 1992: 10).

(3) No cal dir que Joan Roís de Corella no desatén aquestes directrius quan configura la seua *Tragèdia de Caldesa*.

impressió positiva d'elles. En el *Col·loqui de dames*, per exemple, hi ha una evident degradació dels personatges femenins i de llur llenguatge: en entrar en el secret de les tres dones que parlen en l'església, el vellet narrador sorprèn els personatges en un moment indecorós, se les desemmascara, se les presenta nues, sense vida secreta. L'escriptor sap usar en aquests casos la tècnica del *voyeur* o de l'infiltrat,<sup>4</sup> magníficament representada també en *Lo somni de Joan Joan*.

L'absència d'acritud o de crítica ferotge, directa, no és tampoc cap factor que individualitze el *Cançoner*, ans al contrari un element comú amb moltes altres expressions humorístiques medievals. Tanmateix no podem obviar el fet que, des d'un altre punt de vista, és la comèdia juntament amb la sàtira el gènere que hom feia servir, des dels temps clàssics, per a criticar la degradació moral. Per això mateix, resulta molt clar que la *vis* còmica d'una obra –de les nostres obres– havia de ser interpretada, quan calgués i segons els contextos, com un judici més o menys plaent, més o menys àcid, però un judici al capdavant. Si en el nostre cas ens trobem enfront d'una crítica superficial, no per això hi manca l'avaluació de determinats comportaments per comparació amb una norma moral. En les obres del *Cançoner*, aquesta actitud apareix en alguns moments al costat de tractament de temes tòpicament i medievalment humorístics, diluïda en els versos a causa de la mateixa configuració de les composicions.

Una referència a exemples extrets del *Procés de les olives* em serviran per mostrar el que vaig dient. En l'obra apareixen les característiques negatives de la vellesa pròpies de l'època, de vegades assignades a algun dels participants en el debat. Tanmateix, són com a referència a la diversió, com de la seua posició per damunt d'aquestes petites inconveniències, ja que fet i fet busquen «lo descans d'enuig e tristura». Al *Procés* llegim aquests versos de Bernat Fenollar:

De vós i de mi lo temps assegura  
a l'home celós de mal sospitar:  
car nostre fet està en parlar,  
cercant lo descans d'enuig e tristura.

(Gimeno-Pitarch 1988: 61)<sup>5</sup>

Ens podem ben creure que Fenollar assegura l'exclusió, d'ell i del seu interlocutor, del camp de la crítica més corrosiva. Cal no obviar, al mateix temps, que els versos que afirmen la utilitat plaent, de descans, de la literatura, o aquells altres que, com en *Lo somni*, inciten el lector a considerar les coses bones i a rebutjar-ne les dolentes<sup>6</sup> són llocs comuns molt coneguts. Hi ha, per tant, una premeditació claríssima a l'hora d'utilitzar tots aquests ingredients i declarar la voluntat èticament neutra o almenys no bel·ligerant dins d'un marc comicoburlesc en vers. La no claredat dels objectius morals es ressalta molt més per comparació amb l'explicitació de l'*Espill*.

(4) Hodgart 1969: 128: «El desenmascaramiento es una versión de la reducción, pero va mucho más lejos que las demás. El satírico se niega a consentir que los satirizados se queden con una personalidad propia ni con ningún secreto. No se contenta con el desnudamiento, sino que ve el cráneo debajo de la piel, la horrible y vergonzosa enfermedad debajo de la suavidad de la carne. [...] El escritor puede pretender ser un detective o un espía al servicio de la verdad, pero también puede ser considerado como un "voyeur", que experimenta un placer psicopático al descubrir las vidas secretas de los demás hombres».

(5) Cite *Lo procés de les olives* i *Lo somni de Joan Joan* per l'edició Gimeno-Pitarch 1988; la resta d'obres incloses en el *Cançoner* editat el 1911, per Gimeno-Pitarch 1982.

(6) Vegeu més avant, a l'apartat 5.



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

(7) Tavani fa un altre advertiment important, co és que cal interpretar lo i capes/no tot des de les normes culturals d'aleshores, no les d'avui: «perché la comicità medievale è diversa dalla comicità quale la concepiamo oggi, nel senso che è caratterizzata da una marcata ambivalenza: è gioconda, allegra, divertente, ma al tempo stesso è anche e in eguale misura beffarda, sarcastica, caustica e feroce, nega e afferma insieme, seppellisce e risuscita, è morte e resurrezione. E ride di tutto e di tutti, anche di se stessa».

(8) Albert Rossich (1985: XIII) fa anys que va cridar l'atenció sobre el fet que la rigidesa sexual amb què la societat occidental actual mira els productes antics és una herència que no va més enllà de la Il·lustració.

4. Pot ser important assenyalar que l'humor medieval difícilment arriba a perdre un cert tint d'ambigüitat (Tavani 1988: 525)<sup>7</sup> ni en la major part dels casos és genuïnament i totalment subversiu. De fet, els estudis recents han anat evidenciant que la superació de la dialèctica entre allò més seriós i allò carnavalesc, còmic i fins i tot transgressor, esdevé un dels aspectes definitoris de l'edat mitjana. Cal no oblidar, en aquest sentit, que moltes de les idees i formulacions satíriques, carnavalesques, foren escrites per eclesiàstics i per membres lletrats de les classes poderoses (sovint amagats al darrere de l'anonimat). Conseqüentment, i com que l'humor no és cap cosa aliena a la cultura, s'ha de superar la dicotomia que identificava oficial i seriós, i no oficial i informal. Per tant, els límits entre l'oficialitat i l'extraoficialitat no resulten tan precisos com pensàvem (vegeu Bayless 1996: 1-2, 178ss.). Açò, des de la perspectiva de les nostres obres, significa que una cosa és que algunes activitats ressenyades en el *Cançoner satírich* siguin realment i socialment marginals i obscenes –que ho són– i una altra ben diferent que el tractament literari de l'obsenitat siga transgressor. Tot i que evidentment aquest tipus de literatura no és majoritària, tampoc no és extraoficial, com mostren, sense anar molt lluny, la posició i fins i tot els altres escrits dels autors que tenen quelcom a veure amb el *Cançoner*, personatges considerats i relacionats amb el bo i millor de la València d'aleshores i autors de composicions religioses. Aquesta diversitat d'ambicions i temàtiques literàries (religiosa, obscena, amorosa, de debat, etc.) els relaciona amb altres escriptors, tant anteriors com coetanis, que coneixen gèneres aparentment als antípodes, des de Boccaccio mateix a autors castellans del xiv i xv. Aquesta actitud, que ve de molt lluny, és la que defineix el *vir doctus et facetus*, que té plena aplicació en figures posteriors tan conegudes com Lope o Quevedo (Huerta 2001) i que pot ser exportada, per cert, a l'àmbit de la literatura catalana del xvii. L'obsenitat del *Cançoner* és, doncs, ben controlada per aquesta mena de paràmetres a què acabe de referir-me. La inicial i potencial transgressió esdevé producte cultural quan passa al paper amb un objectiu de comicitat, lúdic, més que evident.<sup>8</sup>

No em sé estar ara de comentar breument alguns aspectes del *Col·loqui de dames* que exemplifiquen perfectament açò que vaig dient. La plasmació de la transgressió mèdica, per exemple, és totalment manifesta en aquestes pàgines i pren una entitat literària. I és que la proverbial mancaça d'estudis sobre la fisiologia femenina durant bona part de l'edat mitjana cristiana no ens ha de fer perdre de vista l'existència d'una medicina paral·lela a l'oficial exercida per personatges amb escassa i esporàdica formació, però no necessàriament nul·la. De fet, la traducció al català i posterior difusió pertot de textos tan coneguts com el *De passionibus mulierum* de Tròtula o el practiquíssim *Thesaurus pauperum* és ben documentada. La beata del nostre *Col·loqui* s'aproxima bastant a la figura d'aquestes dones destinatàries potencials d'aquesta mena de literatura mèdica més «popular», un terreny que el nostre personatge

certament no ultrapassa per a actuar sobre –i variar– les voluntats dels altres, sinó que es limita ben conscientment a l'exercici i al coneixement de la sexualitat activa, una particularitat que la diferencia d'altres personatges igualment literaris, com Celestina (Martínez-Micó 1989-1990: 270-71), molt més transgressora i molt més criticable perquè no s'acontenta *sols* amb la manipulació del cos.

En un interessant article, Lluís Cifuentes (1997: 26 ss) ens ha fet veure el procés de professionalització de la nostra medicina des de finals del segle XIII i com el fenomen té a veure tant amb factors sociopolítics (la coincidència amb un període importantíssim de la Corona d'Aragó), com amb la institucionalització de l'aprenentatge. La *medicalització* de la societat comportà la convivència d'una medicina pràctica de sempre al costat d'universitaris avesats a un sistema tancat del saber. En el marc de l'estira i arronsa entre els practicants d'aquests dos tipus de medicina, la funció de la dona experimentada –i no formada– havia de circumscriure's a l'àmbit de la fisiologia femenina, a la ginecologia i a l'obstetrícia, i a la comprovació de la impotència com a causa de l'anul·lació de matrimonis. La dona sàvia esdevé, a la pràctica, la posseïdora dels secrets de les dones. No cal dir que aquest personatge és objecte d'atacs, tant per les tòpiques crítiques i prevencions contra les dones sabudes, com per la identificació amb bruixes, fetilleres i velles (vegeu Martínez-Micó, 1989-1990: 252-261).

Al *Col·loqui* tenim testimoniada l'activitat que els homes –i l'autor és clarament un home– intuïen que realitzaven aquestes dones (avortaments, reparació de la desfloració, mitjans contraceptius i reparadors de la impotència, etc.).<sup>9</sup> Ara bé, l'element que no trobar en els manuscrits mèdics medievals algunes receptes *ut mulier non concipiat* [Jacquart-Thomasset 1989: 90ss]), sinó el fet que el personatge que ho practica siga precisament la beata i que vaja més enllà del que la moral recomana. L'element més amoral prové dels personatges concrets –convé remarcar l'adjectiu–, i menys de l'activitat que en principi poden practicar, que, en el cas de les dones, és regulada per fur des de les corts de València del 1329-1330 (García Ballester 1988: 54).

Encara hi ha, al *Col·loqui*, un altre integrant masculí d'aquesta medicina no acadèmica, i que no és un cirurgià, un barber o un apotecari, els oficis que tradicionalment s'associaven a la pràctica mèdica. Es tracta d'un «frare agut» que *visita* la casada. Una beata i un frare transgressors són, doncs, els representants de la medicina en aquesta obra del *Cançonier*... Una burla massa evident i directa per a considerar-la fruit d'un atac en tota regla, més encara quan coneixem la propensió medieval a acarnissar-se amb les dones i els frares, autèntics motors de riotes (Hauf 2000: 32). Potser el que no hem de fer és prendre massa seriosament allò que llegim en aquestes obres.

5. Un altre element que cal tenir en compte és que els hipotètics *excessos* que de vegades ens hi trobem poden ser assumits perfectament sempre que els resituem en el punt adequat. Brewer<sup>10</sup> ha destacat de manera molt clara com els materials aparentment

(9) E jo, senyora, tinc escrit/ amb què s'afollen/ les que mai concebre volen;/ si punt s'excorden,/ nines moltes me amoïxen,/ tement difama:/

[...]  
mirau-me amb ull, que el gran diable/ amb mies confessa;/ Més me vol la Vescomtessa/ que si mateixa:/ del cedàs li fag madeixa,/ i del fus, vori./

[...]  
I sé fer d'aquella salsa/ que els braus acora;/ no res menys, jo m'he enquitellat en el gat.

*Col·loqui de dames* (Gimeno-Pitach 1982: 55-56).

(10) «The dominant ecclesiastical official culture was a form, or series of forms, of Christianity. Yet Christianity has built into its very heart a profound and paradoxical self-criticism, and self-reversal, as well as important 'unofficial' elements, such as hostility to 'the world', taking no thought for the morrow, etc.» (Brewer 1996: XVI). Més avant afirma: «Shakespeare and Chaucer and almost all writers until the Romantics, whatever their knowledge of the 'unofficial' culture and their sympathy for it, are in the end on the side of the 'official' culture» (Brewer 1996: XX).



més al marge de l'esquema canònic cultural i social produeixen un efecte clarament creador, la qual cosa, a més, possibilita l'ús d'aquests ingredients *extra* sense per això desvincular-se excessivament de la «correcció». Transportada la idea al nostre cas, ve a suggerir que els escriptors del *Cançoner* –i, per extensió, de moltes altres obres del mateix tarannà– hi fan servir components que poden ser inicialment o aparentment transgressors, però que, en bona part, perden aquest caràcter per tal com penetren per la via de la creació i de la comicitat; i això, perquè els autors mateixos són capaços de generar un discurs que ens hi dóna les claus de lectura. Ho observem al començament de *Lo somni* de Joan Joan, quan Gassull diu:

Entre la gent s'és praticat  
un bon costum,  
que, per donar claror i llum  
los uns als altres,  
segons havem trobat nosaltres  
i ho deixarem,  
jamés d'escriure ens cansarem  
les bones coses.  
Perquè los texts resten i gloses  
en aquest món,  
per avivar d'aquells qui hi són  
l'enteniment;  
i els qui vendran, més fàcilment  
tinguen raó,  
com entes, s'han de saber  
d'aprofitar-se'n [...]

SCIPEDIA

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Per ço, tenint l'estil d'aquells per guia,  
puix en tal art són excel·lents cetreros,  
encara que dormint seguit me sia,  
descriure vull un somni i fantasia (Gimeno-Pitarch 1988: 177-178)

La declaració explícita de seguir l'estil d'aquells que escrivien les coses bones i de saber destriar allò bo del dolent en el marc d'una diversió honesta i didàctica té claríssims i nombrosos precedents literaris (fins i tot en el cas que el didactisme siga sols pura concessió). Ho retrobem, per exemple, en el *Llibre de tres*: «prenets ço que bo serà, e l'als lexats-ho arrera mà». En el *Llibre de bons amonestaments*: «Tu, llegidor qui llegiràs/ lo meu llibre, si hi veuràs/ algun bon dit, aquest pendràs,/ e l'altre lleixa» (Olivar 1927: 145); si de cas amb el recurs típic de la possibilitat d'esmena, tan sovintejat en les traduccions medievals: «Llegidor, prec-te humilment,/ si hi trobes negun falliment,/ que per tu ivarçosament/ esmenat sia» (Olivar 1927:159). O en les paraules de Dioneu en el desè conte de la cinquena jornada del *Decameró*: «e voi, ascoltandola, quello ne fate che usate siete di fare quando ne' giardini entrate, che, distesa la dilicata mano, cogliete le rose e lasciate le spine stare: il che farete, lasciando

il cattivo uomo con la mala ventura stare con la sua disonestà, e liete riderete degli amorosi inganni della sua donna, compassione avendo all'altrui sciagura, dove bisogna» (Segre 1978: 381). «Bien se puede decir el hombre que es muy hecho, de burlas saca provecho» dirà, en fi, Lluís del Milà en *El Cortesano* (citat per Solervicens 1997: 178-179). En aquesta concepció, hi juga un paper importantíssim –és clar– la transmissió i la recepció del producte, capaç de reconduir qualsevol violació del codi establert i qui sap si fins i tot de generar reaccions catàrtiques.<sup>11</sup> La banalitat de més d'un d'aquests productes de Gassull i companyia busca precisament l'efecte d'amable i profitosa diversió (no és debades que Just Pastor Fuster declare la «utilitat» dels versos) que contribueix a desvincular-lo a parts iguals del llibre didàctic a l'estil de les compilacions de sentències, proverbis i manuals de comportament (a l'estil del *Llibre de bons amonestaments*, per entendre'ns), i de les pàgines de moralitzadors i predicadors.

6. Amb aquestes idees i consideracions precedents, crec haver mostrat la caracterització i la funcionalitat dels materials còmics, burlescos i obscens del *Cançonier*, deutors d'una llarga tradició anterior de la qual no cal excloure des dels *fabliaux* a les pàgines boccaccianes, passant per la literatura pròpia, amb productes tan dignes com l'*Espill* del metge Roig. També resulta evident la no adequació absoluta ni concloent del terme *satíria* per a definir tot allò que llegim al volum editat per Miquel i Planas. Per una altra banda, no cal considerar que calga limitar únicament dins de les coordenades d'una qualificació arbitrària i estricta versos que permeten ser interpretats des d'òptiques i tradicions diverses.

Efectivament, un altre concepte amb el qual potencialment podem relacionar alguna part de les nostres obres és el de paròdia. Fet i fet, en allò que d'una manera laxa hem denominat sátira antiga es barrejaven elements satírics amb uns altres propis de la farsa i de la paròdia. Ho observem en textos goliardescs, on no és infreqüent la conjugació d'ambdues tècniques, sobretot quan es crea un món disfressat o inventat (Hodgart 1969: 20-21). Convé destacar immediatament, a més, que en la paròdia la burla no ha de ser necessàriament de costums, sinó que pot ser d'un altre producte literari previ per referència al qual existeix, de tal manera que el lector necessita reconèixer el model sobre el qual es genera la nova composició per tal que aquesta obtinga realment la potencialitat paròdica. Perquè ho siga, un text paròdic no es pot permetre el luxe de l'autosuficiència. Per tant, si el receptor no sap esbrinar el model imitat i el grau de desviació, llegirà el text en un sentit recte i perdrà una gran part dels referents culturals i de les virtualitats creatives de l'obra, entre elles una bona dosi de la concepció burlesca i/o còmica. Això és el que sembla que ens ha passat una mica amb el *Col·loqui de dames* i amb *Lo somni de Joan Joan*, les autèntiques estrelles del *Cançonier*. Hem de tenir en compte, però, una sèrie de circumstàncies. Potser la més important és que, si hi ha cap paròdia, aquesta s'ha de considerar un element afegit i de cap manera bàsic en la consecució de la comicitat, essencial i programàtica en aquestes obres, generada sovint per l'exageració dels contrastos respecte a un codi, i, per tant, no produïda inicialment per la inversió que provoca o pot provocar una paròdia

(11) Vegeu, per exemple, la meua lectura de *Lo somni de Joan Joan* (Martínez Romero, en premsa).



perfectament reconeguda i amb un objectiu ridiculitzador. En aquests versos, l'escarni i la ridiculització no s'hi aconsegueixen bàsicament, doncs, per la paròdia literària – potser sí en algun moment per la paròdia dels costums, la paròdia social, com es veu tant al *Col·loqui*, amb les anades a l'església, com a *Lo somni*, amb les famoses visites feme-nines.<sup>12</sup> De fet, ningú no em negarà que hi ha befa en ambdues obres, tot i que no em consta que s'hi haja descobert cap referent paròdic. Un lector desconegedor dels possibles textos que genera o pot generar la comicitat d'aquestes obres és perfectament capaç d'apreciar l'humor de les propostes. Així doncs, cal afegir aquest hipotètic component a la base burlesca que s'hi genera independentment, per altres vies, sobretot a partir de les situacions que s'hi descriuen o del llenguatge –obscc– que s'hi fa servir.

7. Tot i que sóc conscient del perill de sobreinterpretar aquests textos, també ho sóc del fet que aquest perill minva considerablement si tenim en compte que la paròdia, independentment i al marge d'una pura ridiculització o burla del model, pot ser-ne una recreació o reactualització i fer-ne un ús positiu i possibilista alhora. En un altre lloc (Martínez Romero en premsa) ja he destacat el que per a mi resulta evident en les primeres pàgines de *Lo somni*: que Gassull, en posar en boca de les contertulianes els noms de Corella i del *Tirant* en tant que lectures femenines preferides, no fa altra cosa que indicar els models que ell utilitza a l'hora de plantejar el punt de vista de la narració de la visita de les dones, quan Joan Joan, amagat a sota del lilit d'una partera, observa i ens conta allò que diuen i fan unes senyores reunides amb l'excusa d'interessar-se per la salut d'aquella. El punt de partida argumental, típic de *fabliau*, i l'acabament amb un altre debat –tan la resta. És evident que, si la interpretació és correcta –no en tinc cap dubte–, som al davant d'un ús creatiu i positiu de materials literaris precedents i coetanis, en la línia que indicava anteriorment.

Per arrodonir la repassada, doncs, caldria preguntar-se ara què hi ha a l'altra composició, al *Col·loqui de dames*, quins models literaris es reconeixen i quins podrien ser els objectius previs i els aconseguits. Intentaré provar ací la idea que potser podem fer una lectura en clau paròdica –ni única ni irrevocable, per tant– de l'anònim *Col·loqui*. Fet i fet, malgrat la recent edició de Gimeno-Pitarch, amb grafies modernitzades i amb notes aclaridores, que ha incrementat considerablement el nombre de lectors i de coneixedors d'aquests versos, no s'ha aconseguit incentivar l'elaboració de més estudis i interpretacions d'aquesta obreta en el seu context literari. Sens dubte, un dels elements que menys ha afavorit l'aparició de reflexions i d'hipòtesis de treball ha estat l'aparent irreverència de més d'una pàgina de la peça, motiu de silencis d'erudits o d'airades reaccions. I el cas és que ara ens serviria el mateix principi que per a la imitació humorística o burlesca de la literatura religiosa, és a dir, que la crítica, si n'hi ha, no va adreçada a la Bíblia, a una solemnitat concreta o a la religió *per se*, sinó a determinades actituds, vicis i defectes. Entre d'altres coses, perquè ja sabem que la comicitat medieval és més entretinguda que no polèmica o subversiva. Per tant, el *Col·loqui* no és irreverent, perquè la burla s'hi fa a actituds extraordinàries, contra els clergues

(12) Tinc en compte els conceptes continguts en allò que diu Bayless 1996, 4: «social parody satirizes something other than the literary text it parodies. This dimension of social satire is undertaken in addition to, rather than as an alternative to, the textual parody practiced in the work».

(13) Potser s'ha amplificat la importància dels elements jurídics i judicials en aquesta mena de debats, sense tenir en compte que aquest gènere es desenvolupa generosament gràcies a la consolidació dels estudis superiors.

concubinaris i contra la falsa religió, i no contra la Religió, que d'alguna manera queda més reafirmada. La irreverència, la veuen més els ulls actuals. De tot això, ja n'he parlat anteriorment i ací sols m'interessa remarcar que el miratge subversiu prové més de la paraula que no de l'acció.

Recordem que, esquemàticament, l'acció és narrada per un vellet que, dins d'una església, escolta espantat com una vídua, una beata i una casada donen via lliure a parlaments que s'adiuen molt poc amb el que se suposa que se celebra un Divendres Sant en un lloc com aquest: avortaments, mitjans contraceptius, posicions contra natura, reparacions de la desfloració, crítiques irreverents contra el clergat, prostitució, afrodisíacs. Que siga l'església el lloc de reunió no és cap sorpresa, ja que durant una bona part dels segles medievals fou un dels pocs espais de reunió femenina permesos, tot i que hi havia clara consciència dels «perills» que s'hi podien esdevenir. Andreu Martí Pineda ens informa, en els *Consells a un casat*,<sup>14</sup> de les facilitats que durant la Setmana Santa i els oficis religiosos pertinents tenien les dones per a poder relacionar-se amb els seus enamorats; desenvolupa de manera teòrica i tòpica allò que a la pràctica llegim en el *Col·loqui*.

No m'interessa, tanmateix, fer un recorregut per les habituds i prevencions de l'home medieval, sinó més aviat esbrinar les causes hipotètiques que podien explicar ideològicament o literàriament el recurs a situar aquest col·loqui femení, certament pujat de to, en l'àmbit religiós que l'autor tria. En efecte, des d'un punt de vista ideològic, l'autor que mostra una escena d'aquestes característiques ho pot fer per interessos diversos. És, d'una banda, un col·loqui que s'hi podria veure el desenvolupament dels personatges i d'alguna manera criticar un estat de coses (que pot arribar a la crítica a un sistema), o bé per burlar-se'n més o menys innocentment; o bé per totes dues. Com que ja he afirmat que, en el *Cançonier*, no crec que hi haja cap atac directe ni global, o almenys resta ocult en l'ambigüitat de les propostes,<sup>15</sup> em sembla que cal fer un pas més enllà i preguntar-se si, prescindint una mica de les causes ideològiques, no existiren energies literàries que impulsaren el naixement d'aquesta obra. Per a un lector medieval potser no passava tan desapercebut el fet que el lloc i el temps del *Col·loqui* era, per exemple, el mateix que aquell en què Petrarca se sentí atret per Laura:

Era il giorno ch'al sol si scoloraro  
per la pietà del suo fattore i rai,  
quando i' fui preso, et non me ne guardai,  
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.

Recordem que, tot reprenent aquest tercer sonet de Petrarca, el jo marquès és ferit per l'amor un Divendres Sant, al poema LXVI:

Amor, Amor, lo jorn que l'Ignoscent  
per bé de tots fon posat en lo pal,  
vós me ferís (Bohigas 2000: 218)

(14) Guiau-la lo Dijous Sant/ a cercar esglésies poques./ i esquivau lo lleig encant/ que fan d'elles, molt cercant,/ i així en tornen sovint lloques.

(Gimeno-Pitarch 1982: 160)

(15) A partir de la incontinença verbal mostrada pel personatge i del fet que més d'una vegada l'autor nada entre la cultura establerta i la seua pertinent transgressió literària, vaig apuntar en un altre lloc (Martínez-Micó 1992: 20-22), com a especulació, la possibilitat que l'autor del *Col·loqui* fos un convers. Ara veig menys clara aquesta possibilitat, perquè el resultat final es pot explicar perfectament des de coordenades literàries i dins de la història de les expressions burlesques i paròdiques medievals.

Josep Guia (1997: 457), a partir d'idees, al·lusions i concondicions comunes al *Col·loqui de dames* i a les obres de Corella, fonamentalment *A Caldesa* i *Debat ab Caldesa*, creu que l'autoria de l'obra anònima s'ha d'assignar a Joan Roís. Certament existeixen elements comuns, però no sé si són suficients en qualitat i en quantitat per a assignar totes tres peces a un únic escriptor, més encara quan l'autoria del *Debat* ha estat posada convenientment en dubte per Turró 1996. De fet, anteriorment Guia (1996: 109) ja havia vist alguna concomitància entre *Lo procés de les olives*, el *Col·loqui de dames* i el *Tirant*, com ara l'expressió «donar de pla amb l'espasa», per a referir-se a la poca potència dels vells. Personalment, i a la vista de les proves reportades, aniria en una direcció bastant diferent

quant a l'assignació d'autories a Corella, i em semblaria més lògica, en tot cas, una intervenció de Gassull en el *Col·loqui*, ja que també participa activament en *Lo procés de les olives* i coneix perfectament Corella i el *Tirant*.

(16) Vegeu Villar 1995: 389, que recull la notícia que documentalment ja donaren a conèixer J.M. Madurell-J. Rubió 1955: 148-150.

(17) Bailbé 1964: 100, que remet a Properci, *Elegies* IV,5; Ovidi, *Amors* I, 8; Horaci, *Epodes* 8,12, i *Sàtires* I,8; Apuleu, *Metam.* I,7; Marcial, *Epigrames* III, 32, 76, 93, i IV, 93... I també al *Corbatxo* i a alguns fragments del *Decameró* de Boccaccio!

(18) Gimeno-Pitarch 1982: 81: «Mes no voldria que em tocàs, / que lo menjar / ne perdria, e lo brodar / amb què em deport». Vegeu també *La disputa de viudes i donzelles*: «Mirant la vellesa, la verge s'espasma / així com si veia alguna fantasma» (Gimeno-Pitarch 1982: 132).

(19) I ara és quan aquestes paraules de Bailbé (1964: 118) tenen un enorme interès: «On comprend que la vieille femme, par sa laideur, par ses vices, par le contraste qu'elle forme avec la jeune beauté, si brillamment exaltée chez les Pétrarquistes, ait retenu particulièrement l'attention de la poésie satirique du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle [...]. Certains poètes ont voulu "exorciser" ce thème de la vieillesse hideuse, et ont donné de cet âge quelques aspects plus favorables. Déjà Boèce se représentait la philosophie sous les traits d'une digne matrone,

El manlleu marquià, detectat ja per Pagès, demostra la familiaritat i la difusió del poemeta italià en qüestió. En aquest sentit no és supèrflua la notícia que Estefania de Carrós retornés l'octubre de 1490 un volum «apellat Sonets de Pretarcha»<sup>16</sup> a don Pedro d'Urrea, ateses les connexions dels Urrea amb els literats valencians de la segona meitat del xv. Com tampoc ho és que Narcís Vinyoles imite un vers dels *Trionfi* en la «lloança de santa Caterina de Sena» o que hi haja algun «passatge petrarquitzant» en Bernat Fenollar (Fuster 1989:79). Si de debò som al davant d'una creació, el *Col·loqui*, que té algun eco –ni que siga llunyà i paròdic– de versos d'aquesta mena, la presència d'un vell i d'unes senyores poc immaculades pren tot un altre sentit, més enllà dels elements usuals del tòpic, sobretot perquè alguns d'aquests personatges permeten identificar-se amb la maduresa-vellesa. I ja sabem massa bé que les velles representen, entre d'altres coses, un element central en les paròdies de la lírica amorosa –i en la reacció contra el petrarquisme–, de tal manera que s'estableix un contrast entre la bellesa de la jove i la repugnància de la vella, un tema que té arrels –sobretot el menyspreu per la vellesa– en l'antiguitat clàssica.<sup>17</sup> Si el vellet narrador ja entra en l'edat provecta i, per tant, tòpicament s'associa amb la mort,<sup>18</sup> alguna de les dones que participa de l'escenari eclesial té comerç amb el diable, la qual cosa s'associa amb les velles i bruixes.<sup>19</sup> Al capdavant, és precisament la presència d'aquell vellet que dona la clau per a una interpretació del «món al revés», bàsic de la concepció còmica medieval<sup>20</sup> i, per tant, sòlid argument per a una interpretació no-irreverent, tan necessària com justa. De fet, al *Col·loqui*, al narrador se'l considera un heretge, tot i que resulta ser l'únic personatge que realment vol mantenir el respecte que es mereix el lloc on transcorre la conversa. La paradoxa esdevé més aparent que no real, des de les coordenades proposades per tota una literatura i una antropologia que es beneficia dels llocs i de les paraules sagrades. Convé recordar, a més, que el recurs a referir opinions heterodoxes tot fingint escandalitzar-se'n és un conegut recurs satíric (Hodgart 1969: 180). Açò mateix és el que fa el vellet del *Col·loqui*.

En aquest context de ressons i de transferències, fins i tot ve a la memòria el començament del *Decameró*, quan les protagonistes femenines es reuneixen en un racó de l'església i «lasciato stare il dir de' paternostri, seco della qualità del tempo molte e varie cose cominciarono a ragionare». La possible relectura del *Col·loqui* com un *contrafactum* d'aquestes referències literàries<sup>21</sup> pren força si tenim present la *conclusione dell'autore* que tanca l'obra de Boccaccio:

Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, [...] ma ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani, benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli più onesti non disdicevole, dette sono. Le quali, chenti che elle si sieno, e nuocere e giovar possono, sí come possono tutte l'altre cose, avendo riguardo allo ascoltatore (Segre 1978: 695)

I això fins i tot si considerem que el *Decameró*, com la nostra obreta i com l'*Espill* mateix, és presentat per «un narrador vell, allunyat de l'amor i de les dones», per bé que en el nostre cas, i a diferència de les altres dues composicions, el narrador no escriu explícitament «perquè el seu text sigui d'utilitat als altres destinataris» ni «insisteix reiteradament en la veracitat de tot allò que explica» (Carré 1994: 199). El «món al revés» del *Col·loqui* es remarca precisament gràcies a les paraules de Boccaccio: en l'església cal parlar amb vocables honestíssims, perquè cada circumstància requereix el seu estil.<sup>22</sup> La transgressió de la norma condueix –millor: contribueix– a reflectir clarament una voluntat distorsionadora, un decalatge entre matèria i context, una inadequació que parla a favor més d'una voluntat clara prèvia a l'escriptura que d'un error de construcció. D'una altra banda, i una volta elegit l'estil adequat, el còmic, tot es desenvolupa segons les pautes marcades per l'expressió, i menys pel lloc, fins i tot els elements eròtics; allò que sí que seria injustificable, ara que ja s'ha optat per la comicitat, fóra voler retraure's a la seriositat i la sublimació.

Crec que el nostre anònim autor –i també bona part dels escriptors del *Cançoner*– rep, conscientment o no, un clar impuls boccaccià, que sap utilitzar perfectament per a reconduir literàriament els excessos que prova de mostrar. És clar que hi ha una calculada ambigüitat, absolutament necessària per tal de potenciar el paper del lector –al capdavant, d'aquest *ascoltatore* que ens comentava Boccaccio. Actuant d'aquesta manera, l'autor limitava el potencial paròdic i beneficiava superficialment l'element transgressor en clau burlesca fins a l'excés. Provar fins a quin extrem hi havia aquestes referències –Petrarca, March, Boccaccio– en la ment del redactor del *Col·loqui* ha de quedar necessàriament en el camp de les hipòtesis, per bé que l'estudi de les obres de Corella, Fenollar i els seus contemporanis contribueix directament a confirmar la sospita d'un ambient valencià ben propici a les paròdies literàries i a les intertextualitats. El ressò de Boccaccio resulta evident des del bell començament en obres del mateix tarannà, com *Lo somni de Joan Joan*, presentat com un somni, seguint així el camí marcat per altres il·lustres predecessors en el tractament de la ficció, però sobretot de la «Dream-Poetry» boccacciana, retrobable en obres tan conegudes pel públic català com la *Fiammetta* o el *Corbaccio*, per no parlar de molts personatges del *Decameró* (Delcorno 1989: 276). Un *Col·loqui* assaonat amb elements propis de la sàtira i de la paròdia hi fa més sentit que no un *Col·loqui* atac irreverent en el manuscrit *Jardinet d'orats*. Al capdavant, en més d'un cançoner «seriós» ens trobem alguna peça que aconsegueix el paper divertit i trencador, sense un objectiu clarament moral ni tampoc directament agressiu.

També cal introduir una sèrie de precaucions a l'hora d'adjudicar influències i coincidències. Perquè, de fet, l'encontre amorós en l'església un dia de Setmana Santa no és evidentment un tema privatiu de Petrarca, sinó habitual en la lírica europea i conegut en la poesia de *Cançonero*, per exemple (Alonso, 2001:18). Tampoc cal aprofundir massa per a veure les enormes diferències que mostra el desenvolupament líric petrarquesc al costat de l'obsenitat del *Col·loqui*. Res no hi ha de l'amor i de les exigències morals que planteja Petrarca i que motiven l'escenari i tots els elements

pleine de vitalité, malgré sa vieillesse, “inexhausti vigoris... aevi plena”. Marguerite de Navarre, à son tour, nous montrait deux filles en appelant à l'expérience de la vieillesse.

(20) «l'espressione della cultura comica medievale è caratterizzata dalla logica originale del “mondo alla rovescia”, del “mondo al contrario”, dalla logica delle continue commutazioni dall'alto al basso (la cosiddetta “ruota”), dal viso al deretano, ed è contrassegnato dalle modalità più diverse di parodie e di travestimenti, da abbassamenti, profanazioni, coronazioni e deposizioni burlesche. L'altro modo di essere del mondo, il mondo della cultura popolare, si presenta così come un'imitazione giocosa del mondo ufficiale, come un'inversione della vita seria» (Tavani 1988: 525).

(21) Berger 1987: 384, dona fe de la difusió de Petrarca i Boccaccio en les llars valencianes de finals del xv i començament del xvi.

(22) Un segle després R. de Espinosa de Santayana dirà: «Los lugares corresponden [...] a la materia que se deve tratar, como si se hiziesse un diálogo de la religión será bien que se finja disputar de tal materia en un templo o en un lugar sagrado, o que sea conforme a la materia y así elegir otros lugares según la materia del diálogo» (Madrid,

simbòlics que l'envolten. Tampoc hi ha, en el *Col·loqui*, un desenvolupament de la passió amorosa en correlació amb la Passió de Crist, com retrobem en versos de poesia *cancioneril*. El contrast és molt evident i, per això mateix, provocador. Si més no en el marc d'un cançoner com el *Jardinet d'orats* i en el context dels poetes valencians del tercer quart del xv. Els lectors fàcilment devien apreciar aquestes latències, foren o no volgudes i requerides pel nostre escriptor anònim, sens dubte retrobable al darrere d'algun nom com els de Fenollar, Moreno o Gassull.

8. Els textos del *Cançoner* no són, doncs, programàticament ideològics, perquè no vehiculen de manera clara i contundent, ni en la ficció ni en el vers, altra cosa que vaja molt més enllà d'una crítica superficial i d'un didactisme voluntarista i ambigu; per això mateix s'usen elements propis dels gèneres de *divertimento* i per això mateix, per la volguda ambigüïtat de les formulacions i dels objectius, queden lluny de la sàtira més modèlica, aquella que mai no manté una posició d'indefinició davant d'allò que succeeix. Això es veu molt més diluït en *Lo somni*. Ara bé, el fet de no vehicular un sistema ideològic clar i contundent permet de marcar distàncies, del *Col·loqui* i de *Lo somni*, respecte a altres gèneres, com el «diàleg». Contràriament al que proposa el mestre Joan Roís de Corella en el *Parlament* en casa de Berenguer Mercader –i aquesta circumstància vull destacar-la, per a posteriors apreciacions–, ni l'anònim ni Gassull pretenen vehicular cap doctrina pròpia. En un recent llibre, Josep Solervicens (1997), a qui seguiré com a base teòrica en aquest apartat, destacava precisament aquesta característica «ideològica» com un ingredient fonamental del diàleg renaixentista, de què ja participa Corella mateix, el qual aspirava a oferir una argumentació persuasiva en la seua prosa mitològica fingidament compartida en casa del patrici valencià.<sup>23</sup> Certament, el *Col·loqui* té elements externs que l'apropen molt al diàleg com a gènere, com ara l'expressió dels moviments a través del diàleg («esta que entra, com s'espolsa/barbadament!»; «per fugir d'aquelles velles/me'n vinc ací») o el fet que les indicacions escenogràfiques, necessàries per a crear el temps i l'espai, s'hi marquen, no mitjançant acotacions, sinó a través de la veu del narrador de l'escena, que posteriorment deixa la paraula a les contertulianes. És manifesta, doncs, la base dialògica de la peça. És clar que no se'ns pot escapar l'evidència que el vell narrador-personatge hi aporta els ulls a la narració del diàleg i marca unes distàncies ostensibles envers els altres personatges i llurs opinions. Recordem que al final del títol del *Col·loqui* es diu «lo qual hoyt per hun vellet, fonch descrit per ell lo rehonar de quiscuna»; per tant, ja des del títol queda clar que no és entesa com a obra dramàtica. Aquest sentit de «quedar-se al marge» permet que mai no oblidem que hi ha un ens que és absent de l'espectacle actiu, justament el narrador.

Una de les vies d'investigació sobre el *Decameró* que Vittore Branca (1975: 28) proposava fa anys era precisament aquella que tenia a veure amb el «cuento-teatro y al teatro en el cuento que funden medievalmente las dos fundamentales formas narrativo-representativas». Retrobem aquesta fusió adobada tant al *Col·loqui* com a *Lo somni*. Per això mateix, directament o indirecta, hom no pot de deixar de banda la referència a

Guillermo Drouy, 1578, fol.79 [citat per Rallo 1996, 64, n.21]].

(23) Amb tot i això, no és l'argumentació persuasiva allò que individualitza aquesta obreta corellana en qüestió (de fet, la retòrica persuasiva sembla conatural a l'autor), sinó això juntament amb una formulació ex-



l'obra de Boccaccio, com impuls per a seguir-lo o per a rebatre'l. Branca mateix (1975: 83) ens ha ensenyat que en Boccaccio, al costat de la presentació del «món com és» i el «món a l'inrevés», hi ha el «món com ha de ser». Açò darrer manca en les nostres obres,<sup>24</sup> però no en altres contemporànies. L'exemplaritat també és determinant en l'*Espill*, on Roig especifica la voluntat adoctrinadora (és doctrinar/ dar exemplar/ he bon consell/ al qui novell/ en lo món ve), clarament manifesta precisament per la vehiculació i configuració que fa servir l'autor, el sermó (vegeu ara Ysern 1996-1997): d'aquesta manera, les constants exageracions i transgressions respecte al món real resten ben controlades en un nivell superior al de l'anècdota narrativa, on s'apliquen. Aquesta configuració no sé veure-la ni a *Col·loqui* ni a *Lo somni*. Perquè el fet d'escriure un divertiment sota l'aparença –en el millor dels casos, vertadera– de voler transmetre en conclusió un missatge didàctic deduït (com se'ns diu en el pròleg de *Lo somni* i es repeteix en les edicions primerenques, quan s'afirma que «és obra útil e molt graciosa»), no s'ha de confondre amb la voluntat explícita d'exercir una funció exemplar d'una manera prioritària, ni menys encara total i excloent. La dona de *Lo somni* enganya, ens fa riure i nosaltres, els lectors, ens posem al seu costat, sense cap voluntat crítica. Això precisament ens mena més a l'esfera dels *fabliaux* i ens allunya de l'afany crític, ètic i moral, de l'*Espill*.

9. Sembla absolutament clar que el *Cançonier satírich valencià*, com a entitat compacta i uniforme, no admet més estudis ni aproximacions que els ja realitzats i que cal individuar cadascuna de les obres que el componen i mirar d'analitzar-les una a una, independentment de les activitats editorials modernes. Caldria parlar, per tant, del *Cançonier satírich valencià*, amb l'afegit de Miquel i Planas, per deixar ben clar que es tracta d'un producte que hem d'entendre en el context dels primers decennis del segle xx –com tants d'altres productes i etiquetes, al capdavant. L'edició, si bé té característiques que l'homogeneïzen (fet i fet, la major part ja tenia suposadament un públic homogeni a mitjan segle xvi), també té d'altres moltes que inviten a l'aproximació individual, concreta i limitada a cadascuna de les composicions que la conformen. Si ens limitem només a una anàlisi o una comparació entre totes aquestes obres que només tinga en compte la comicitat, l'obsenitat o la burla dels seus versos, minimitzem clarament la categoria dels nostres escriptors i ens equivoquem a l'hora de la seua adscripció literària, que ha de tenir en compte altres produccions més enllà de les estrictament valencianes i també la conjuntura cultural de les últimes dècades del xv. Perquè, a més a més, i sia dit de passada, la vinculació hipotèticament burgesa d'aquest grup de rimaires valencians del pas del segle xv al xvi ha perjudicat d'una manera molt important la caracterització i la categorització de llurs obres, deutores de pàgines més cultes i heterogènies que foren, de segur i sobretot, de referència ineludible, com ara les de Boccaccio.

TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO  
Universitat Jaume I

terna de ficció, amb uns personatges que conversen.

(24) I això perquè «el Decamerón representa verdaderamente el punto de referencia para el encuentro de estos dos grandes filones literarios –la tradición “ejemplar” y la anecdótica burguesa– que en la Edad Media se presentaban desunidos y extraños entre sí; y así, Bocaccio, llevándoles desde su nivel abstracto y episódico hasta dentro de la historia, ha sabido renovarlos, darles finalmente un lenguaje apropiado» (Branca 1975: 155). Per a la fusió de la facècia i de l'*exemplum*, de gran rendibilitat per a l'estudi de l'*Espill*, vegeu Delcorno 1998: 163-164.



## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALONSO, A. (2001) *Poesia amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary- University of London (PMHRS 32).
- BAILBÉ, J. (1964) «Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du seizième et du début du dix-septième siècles», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 26, pp. 98-119.
- BAYLESS, M. (1996) *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- BERGER, Ph. (1987) *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, vol. I, València, IVEI.
- BOHIGAS, P. (2000) *Ausiàs March, Poesies*, edició revisada per A.-J. Soberanas i N. Espinàs, Barcelona, Barcino.
- BRANCA, V. (1975) *Bocacio y su época*, Madrid, Alianza, trad. L. Pancorbo.
- BREWER, D. (1996) «Introduction» a la seua edició *Medieval Comic Tales*, Cambridge, 2 edició.
- CARRÉ, A. (1994) «L'estil de Jaume Roig: les propostes ètica i estètica de l'*Espill*», dins L. Badia-A. Soler (eds.): *Intel-lectuals i escriptors a la baixa edat mitjana*, Barcelona, Curial-PAM, pp. 185-219.
- CIFUENTES, J. (1997) «Translatar ciència en romans catalanesch. La difusió de la medicina en català a la Baixa Edat Mitjana i el Renaixement», *Llengua & Literatura* 8, pp. 7-42.
- DELCORNO, C. (1989) *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino.
- (1998) «Pour une histoire de l'*exemplum* en Italie», dins J. Berlioz- M. A. Polo de Beaulieu (eds.) *Les exempla médiévaux: Nouvelles perspectives*, Paris, Champion, pp.147-176.
- FUSTER, J. (1989) *Llibres i problemes del Renaixement*, València/ Barcelona, IFV-PAM.
- GARCÍA BALLESTER, L. (1988) *La medicina a la València medieval*, València, Inst. Alfons el Magnànim.
- GIMENO, L.- V. PITARCH, ed. (1988), *Lo procès de les olives. Lo somni de Joan Joan*, València, Tres i Quatre.
- (1982) *Poesia eròtica i burlesca dels segles xv i xvi*, València, Edicions 3i4.
- GUIA I MARÍN, J. (1996) «Corella també en menjava, d'olives», *Revista de Catalunya* 105 (març 1996), pp. 83-114.
- (1997), «Tres notes sobre el Jardinet d'orats», *Afers* 27, pp. 453-462.
- HAUF, A. (2000) *L'home que riu: entorn a la paròdia medieval*, Manacor, Patronat de l'Escola Municipal de Mallorca (Papers de sa torre, 54).

- HODGART, M. (1969) *La sátira*, Madrid, Guadarrama.
- HUERTA, J. (2001) «Presentación» a Huerta Calvo, J., E. Peral Vega i J. Ponce Cárdenas (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum.
- JACQUART, D.- C. THOMASSET (1989) *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona, Labor.
- MADURELL, J.M. - J. RUBIÓ (1955), *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, Gremio de Editores.
- MARTÍNEZ, T.-I. MICÓ (1989-1990) «Realitat i ficció al *Cançonner satíric valencià*», *BRABLB*, XLII, pp. 227-275.
- MARTÍNEZ, T.-I. MICÓ (1992) «Lectura del *Cançonner satíric valencià*», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XXV (Miscel·lània J. Carbonell 4), pp.5-25.
- MARTÍNEZ ROMERO, T. (1995) «*La brama dels llauradors* o el llenguatge de la revolta», *A sol post* 3, pp. 179-191.
- (2001) «L'obra profana d' Andreu Martí Pineda i la literatura valenciana a la primera meitat del XVI», *Llengua & Literatura* 12, pp. 79-104.
- (2003) «De *Lo somni de Joan Joan* a *La vesita* d'Herèdia, amb consideracions sobre Corella i el *Tirant*» dins *Momenti di cultura catalana in un millennio. Arte, Letteratura, Lingua, Storia*, Napoli, Liguori, pp. 345-368.
- OLIVAR, M. ed. (1927) *Bernat Metge/ Anselm Turmeda, Obres menors*, Barcelona, Barcino.
- RALLO GRUSS, A. (1996) *La escritura dialéctica: estudios sobre el diálogo renacentista*, Universidad de Málaga.
- ROSSICH, A., intr. i ed. (1985) *Poesia eròtica i pornogràfica catalana del segle XVII*, Barcelona, Quaderns Crema, 1985.
- SEGRE, C. ed. (1978) *Opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mursia.
- SOLERVICENS, J. (1997) *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicacions de l' Abadia de Montserrat.
- TAVANI, G. (1988) «Il comico e il carnevalesco nei fabliaux», dins *Studia in honorem Prof. M. de Riquer III* (Quaderns Crema, Barcelona), pp. 521-535.
- TURRÓ, J. (1996) «El mite de Caldesa: Corella al *Jardinet d'orats*», *Atalaya* 7, pp. 103-116.
- VILLAR RUBIO, M. (1995) *Códices petrarquescos en España*, Padova, Antenore.
- YSERN I LAGARDA, J.-A. (1997) «Retòrica sermonària, *exempla* i construcció textual de l' *Espill* de Jaume Roig», *Revista de llengües i literatures catalana, gallega y vasca*, V, pp. 151-180.

m